

Глава 3. Лад без звукоряда

Как же обнаружить скрытые закономерности такого разнохарактерного и противоречивого множества, каким представляется звуковысотный конгломерат раннефольклорной мелодики?

Для начала разобьём это неупорядоченное множество на интуитивно ощущаемые группы, чтобы потом соотнести между собой высотные особенности, которые проступают в каждой из них.

Собственно говоря, такой путь и избрали первые исследователи архаического пения. Они усмотрели в нём несколько типов и дали им образные названия. Напевам с малым расстоянием между ступенями – *Engmelodik* (тесная, узкая мелодика). Волнообразно-возвратным – *Pendelmelodik* (маятниковая, колебательная). Уступчатым, террасообразным – *Treppenmelodik*. Излюбленные ранними композиторами-классиками инструментальные зовы породили представление о *Fanfarenmelodik*. Эти мелодические типы были описаны и подкреплены нотными образцами из многих экзотических культур. Предложенные основоположниками *vergleichende Musikwissenschaft* (сравнительное музыкознание) термины использовались и много позже. К примеру, Поль Коллер с успехом применил их в томе “*Musikgeschichte in Bildern*”, посвящённом Океании (Collaer 1965).

Но дальше внешнего описания шкал дело обычно не шло. Истинные ладозвукорядные отношения тонов, а тем более интонационное содержание выделенных мелодических типов, как правило, оставались нераскрытыми. Каким образом могли взаимодействовать немногие ступени, составляющие исходные звукоряды, было вроде бы известно заранее. Предполагалось, что это либо малоступенные узкообъёмные, либо консонантно-аккордовые конструкции. И тем и другим было предписано опираться на обязательную тонику, окружённую неустоями. Всё остальное зачислялось в разряд случайного, неупорядоченного, неосмысленного, ибо таким оно представлялось с мажоро-минорных позиций.

Если внимательно проанализировать всю совокупность напевов, отнесённых к названным типам ранней мелодики, можно усомниться в беспорности предлагавшегося подхода. Но ни классики этномузыковедения, ни их последователи, скорее всего, не ставили под сомнение приложимость своих звукорядных представлений к иным, лишь формирующимся музыкальным проявлениям. Единые звуковысотные нормы, порождённые этими представлениями, с очевидностью «утверждались» нотными записями. В лучшем случае в них вносились поправки, не меняющие сути дела. В звуковысотную классификацию архаического мелоса были *a priori* заложены тоно-полутоновые отношения, лишь отчасти скорректированные применительно к «примитивным» культурам.

Скорее образные, чем точные, типовые названия ранней мелодики, утвердившиеся со времени Карла

Штумпфа, Курта Закса, Эриха Морица фон Хорнбостеля и Яапа Кунста, не складываются в продуктивную классификацию архаического мелоса, поскольку не образуют системы. Отражаемые ими явления неоднородны, соприкасаются лишь частично и не исчерпывают многообразия начальных видов пения.

К примеру, в рубрику *Engmelodik* включались совсем разные, интонационно нередко противоречащие друг другу образцы, сходные лишь по внешним высотным параметрам. К ней, между прочим, могут быть отнесены и многие *Pendel*-напевы. *Treppenmelodik* подразумевает равномерно нисходящие или, напротив, восходящие мелодические контуры. Но раннеинтонационная практика изобилует поступенными мелодиями, высотное течение которых постоянно меняет своё направление. В «фанфарную» мелодику обычно не включались широкодиапазонные напевы, если в них не прослушивались совершенные консонансы. Не говоря уже о том, что без должного внимания оставались образцы предельного амбитуса, подобные приведённым в предыдущей главе (примеры 1, 2). То же самое можно сказать и о многообразной сфере темброво-регистравой голосовой «игры» – альпийском йодле, гурийском и имеретинском криманчули, башкирском, алтайском, тибетском, монгольских, тувинских и прочих стилях обертонного пения.

К систематике несистемного

Коль скоро затронут был вопрос о системности в реннефольклорном мелосе, нужно отдать себе отчёт в сложности поставленной задачи. Систематизация ранних звуковысотных структур не легка, так как приходится иметь дело не с установившимися высотными отношениями, а лишь с пребывающими в процессах становления. Высотность протодиатонических (или протопентатонных и всех иных «прото-») напевов не просто противится запечатлению в нотах. Она противится и пониманию её как устоявшейся структуры. Это своего рода «структуры-процессы». Анализу они поддаются очень неохотно. Приходится учиться их выявлять и реконструировать. Но иного пути к раннепесенным ладозвукорядам и их интонационной сущности нет.

Система умозаключений о изменчивой раннефольклорной звуковысотности не может быть столь же замкнутой и завершённой, какой может быть теория сформировавшейся песенной культуры. Система эта призвана отразить многоликую и неуловимо варьирующуюся интонационную практику и потому возможна лишь как сугубо динамическая – и в своих конкретных ладозвукорядных наблюдениях и, что важно, в историческом и генетическом планах. Подобно своему объекту, она должна стать системой-процессом, включающим исторические и эволюционные представления в ткань теоретических построений.

Я и раньше пытался показать, что в конечном счёте ладоинтонационные процессы нацелены на формирование замкнутых тональных систем. Но процессы эти противоречивы и протекают замедленно, едва не геологическими темпами, хотя иной раз и приводят к неожиданным переменам. Они никогда не прекращаются и не завершаются полностью. Всеми своими стадиями они одновременно присутствуют в каждой народнопесенной культуре. И если сравнительно доступные, лежащие на поверхности культурные пласты являют совершенные и словно застывшие результаты этих процессов, то глубинные текучи и несут следы прежних стадий ладоинтонационной эволюции, включая и самые ранние.

Однако, отсюда проистекает не только чрезмерная сложность, но вопреки этому, и принципиальная **п о з н а в а е м о с т ь** ладоинтонаций устно передающихся культур. И хотя ранние этапы интонационного сложения трудны для непосредственного наблюдения и документирования, тем не менее сама возможность вскрывать их закономерности существует и способна воодушевить исследователя.

Историческая глубина, непосредственно доступная проникающему взгляду музыковеда, ограничена двумя-тремя поколениями хранителей устной культуры. Время, на протяжении которого можно доверять слуховой памяти, ограничено. Однако закономерности, обнаруженные на кратковременном промежутке, могут быть более или менее успешно экстраполированы в ретроспективу. Двигаясь таким путём, мы, если повезёт, подбираемся к таинственным истокам песенной культуры. Конечно, вольное течение эволюционных процессов и революционные сдвиги

в сознании способны поставить под сомнение результаты реконструкций, но не исключено, что субъективно-аналитическая логика исследователя в своих главных пунктах может совпасть с реальным ходом исторического процесса.

Было бы самонадеянным утверждать, что результаты моих наблюдений полностью совпадут с логикой исторических перемен. И всё же смею надеяться, что предлагаемые выкладки хотя бы в общих чертах повторят один из возможных путей формирования ладового мышления.

* * *

Как и предшественники, любой напев мы вольно или невольно пропускаем сквозь призму тональных представлений. Если при этом возникают несообразности, есть соблазн счесть их аномалиями и списать на архаическую неупорядоченность. Задача же в том, чтобы взглянуть на ненормативный раннефольклорный материал не в привычных нотных ключах, не двигаясь вспять от европейской звуковысотной теории, не как на пережиточно-аномальный, но принять его как живущий по своим законам, организованный по иным, иначе формализуемым правилам.

Попробуем же действовать так, как если бы в мелодике не существовало консонансов и диссонансов, как если бы не ощущалась разница между чистой и увеличенной квартой, не противоборствовали бы большие и малые терции. Как будто нет в музыке ни мажора, ни минора, и – тем более – их многочисленных разновидностей: лидийских, миксолидийских, фригийских, гипофригийских и всех прочих в их современном, средневековом или античном понимании. Нет ни только ладов, которые могли бы быть зафиксированы в нотных схемах, но интервальной системы, закреплённой в сознании поющего. Да нет, собственно говоря, и интервалов. Есть лишь намечающиеся дистанции, ещё не осознанные высотные промежутки¹.

Если возводить систему раннефольклорных высотных отношений «с нуля»² и отказаться от сложившихся ладозвукорядных стереотипов, то лучше, как уже было сказано, не опираться безоглядно на нотные записи. В них прозрачной может оказаться сама высота звука, его высотная определённость. С виду подробная, такая нотация ценна лишь настолько, насколько даёт самое общее представление о высотном профиле. Но коль скоро мы осознаём эту условность, мы начинаем различать в прочитываемых соответствующим образом нотных транскрипциях раннего мелоса реальные смыслы. А значит получаем некие объективные основания для выстраивания звуковысотной типологии.

Добротную систематизацию чего бы то ни было желательно строить, как минимум, по двум векторам. В случае с напевами мы с достаточной надёжностью можем вести отсчёт в двух планах. Во-первых, по высотной направленности мелодических линий и, во-вторых, по темпоральным, ритмическим соотношениям. Высотные сдвиги способны улавливаться на слух, они могут фиксироваться приборами (по совокупности меняющихся частотных характеристик) и вполне различимы в нотных текстах. То же самое можно сказать о ритмическом движении. Ритм в пении без особых затруднений соотносим с вербальным членением речи и с естественными для человека метрическими циклами – сердцебиением, дыханием, хотьбой, бегом и какими-то трудовыми усилиями. Но из двух главных параметров мелодического движения нас в первую очередь интересует сейчас его высотная составляющая.

Контрастно-регистровое пение

Итак, примем за руководство к действию тезис из квиткинской программной статьи 1928 года:

Не имея твёрдых оснований для генетической систематизации, мы вынуждены начать с морфологической.

(Квитка 1971, 288).

В морфологическом ракурсе и в первом приближении в раннефольклорном пении различимы три вида

звукорисунков образований: 1) контрастно-регистровые, 2) глассандирующие и 3) ступеневые, поначалу тоже высотно изменчивые. Назовём их α -, β - и γ -мелодикой (другой вопрос, насколько выделены их чистые проявления и какое место занимают при этом промежуточные и смешанные формы, – но об этом позже).

Альфа-мелодика – едва ли не самый архаичный вид пения. И вот почему. Она основана лишь на чередовании голосовых регистров, на сопоставлении в голосе поющего только разнящихся тембровых качеств. Устоявшаяся высотная координация тонов, да и само тоновое воплощение звука здесь не предполагаются. Хотя, разумеется, нетрудно себе представить контрастно-регистровое пение и при частичной или даже полной скоординированности закрепившихся тонов.

По существу, в α -мелодике ещё нет линии как сколь-либо упорядоченного звуковедения. Нет порой и вполне определённого соотношения с дыхательным циклом. Часто это не что иное, как свободное перебирание регистров, вызванное сиюминутной прихотью поющего.

Можно себе представить, что ещё до того, как человек научается оперировать олиготонными рядами, он замечает в своём голосе не один, а несколько регистров, не одну, но несколько темброво-регистровых красок и начинает перебирать их в пении, осваивать в непосредственном сопоставлении. Наверное, не случайно такого рода звуковое поведение характерно для птичьего пения и для зовов животных, и, соответственно, для их имитации. В тот же ряд можно поставить и «агуканье» – неосмысленные голосовые эксперименты грудных младенцев.

Записи саморазвлекающего пения 3-4-месячного ребёнка демонстрируют повторяющийся характер широких высотных промежутков, нередко превышающих октаву. Здесь мои наблюдения вполне согласуются с данными психофизиологов. Только к концу 7-го месяца ребёнок начинает различать высотные промежутки в 100-150 центов, в то время как уже в 3-3,5 месяца возникает устойчивая дифференциация тембровых и регистровых параметров и ребёнок заинтересованно реагирует на звуки, отстоящие друг от друга на октаву-дециму (Гальперин 1965, 235-236).

Два плачевых образца α -мелодики уже приводились (см. примеры 1 и 2). И это были отнюдь не скорбные, горестно никнущие интонации и, тем более, не голосовая игра, а экстатическое, почти не подконтрольное сознанию голошение, необузданный эмоциональный прорыв. Но подобного рода мелодика может быть и знаком физиологически достоверного вопля, его сознательной имитацией. Подтверждение тому – похоронные голошения профессиональных плакальщиц и традиционные обрядовые причитания невест.

Вот фрагменты вологодского свадебного причета, записанного в 1970-е годы Маргаритой Мазо:

1. Ой да ты - то про-ща - (а)й да э - то-то ме - сте - чи - ко...

2. Ой да вы - ро - ста - (а)й на э - том-то ме-с(е) - те - чи - ке...

Пример 4

Октавные и сверхоктавные сбросы голоса в данном случае, скорее всего, осознанны. Ибо они входят в «исполнительскую задачу». Невеста может быть вполне искренна в своём переживании, но в то же время она исполняет обряд, «обозначает» своим пением ритуальную ситуацию. А следовательно, с необходимостью придерживается интонационного канона.

Срывы в нижний регистр происходят здесь только тогда, когда поэтическая строка фактически уже произнесена в звучном верхнем регистре. Захлёбывающиеся голосовые провалы и сбои дыхания оправданы и эмоционально и физиологически, но при этом вписаны в синтаксическую структуру напева: они случаются лишь в окончаниях стиха, и – реже – посреди него, в цезурном словообрыве («выроста-ай» во второй строке). В похоронных же воплях (примеры 1, 2) синтаксическая «привязка» просматривается с трудом, да и сам стих ещё не вполне оформился. Вполне возможно, что он и существует в сознании голосящей, но может разрушаться под напором

аффективного чувства. О таком голошении действительно трудно говорить как о произведении искусства, а не «одной лишь человеческой природы» (по реплике Чернышевского). Невестин же плач уже преодолевает перевал, отделяющий ещё-не-искусство от искусства состоявшегося.

Даже скептически настроенный К.В. Квитка, который в своих работах о ранней мелодике избегал примеров, «построенных на скользящих повышениях и понижениях звуков без установленных ладовых ступеней», не исключал полностью подобное пение из сферы эстетически ценного. «Такие примеры, если они имеют ясно выраженный ритм (*NB!* – Э.А.), ...следует считать произведениями искусства» (Квитка 1971, 227-228).

Теперь ещё один свадебный плач в записи Изалия Земцовского (Земцовский 1975, № 12):

Пример 5

В нотах графически одинаково оформлены здесь три разновысотных уровня, довольно далеко отстоящие друг от друга. Но вряд ли это собственно трёхрегистровое интонирование, такое как в некоторых образцах из ранее цитировавшегося сборника «Торопецких песен». Там действительно встречаются трёхрегистровые плачи, в том числе и «вневысотные» (Земцовский 1967, № 46, 61, 63). Здесь же верхние a^1 – хоть и частые, но очень краткие моменты внутрислогового распева. Голос на них не удерживается, они мелькают как «сбои» срединного es^1 . В них есть что-то общее с якутскими *кылыһах*³ами – фальцетными призвуками, которые возникают при активном запирании звука.³

Такое часто встречается в задорных русских припевках. Вот фрагмент толочанской дожиночной⁴ песни «Ай, спасибо хозяину» (Дубравин 1974, 31):

Пример 6

Тембро-голосовые перебросы охотно используются композиторами набегающих время от времени «фольклорных волн»⁵. В подтверждение – «Скороговорка» из «Семи русских текстов» Татьяны Чудовой:

Пример 7

Что касается истинно трёхпорного α -регистрового голошения, то на его традицию остроумно опирается в своей «Байке» Игорь Стравинский, воспроизводя вопли-кудахтания схваченного лисой петуха (Stravinsky 1917, 16, 37-38) 6:

Stringendo (♩ = 126)

...в чу_ жи_ е зем_ ли, в да_ лё_ ки_ е стра_ ны,
за три_ де_ вять зе_ мель,
в трид_ ца_ то_ е цар_ ство, в три_ де_ ся_ то_ е го_ су_ дар_ ство.

Пример 8

Вернусь ненадолго к свадебному причету в примере 5.

Высотные промежутки между ступенями здесь не так уж и велики, но для академического уха весьма экзотичны. Казалось бы, тритоновые акустические связи не должны быть устойчивы. И тем не менее, они здесь именно таковы.⁷ Вообще говоря, в незаполненном трёхтоновом промежутке тембро-регистровый контраст ступеней нередко проступает отчётливее, чем высотно-мелодическая их связь.

Русская причеть подобного склада – отнюдь не исключение. Вот фрагмент контрастно-регистрового плача из записей Алисы Эльшековой (AKV 1973, 88, №12):

Ach, mu_ ži_ ček moj do_ bri slad_ ki, pre_ čo si [ma tu ňe_ hau]...

Пример 9

Тембровый конфликт нижнего регистра и неопределённо интонируемого верхнего очевиден. Регистры сталкиваются на рубеже полустроф. То, что нижний мелодизирован, а в конце строки-строфы намечается ещё один, средний высотный уровень (к нему голос впоследствии периодически возвращается), существа дела не меняет.

Чтобы не создавать впечатления исключительно плачeveго предназначения α -мелодических комплексов, приведу диалогическую переключку женщин из словацких же записей Эльшековой (там же, 88, № 10):

$\text{♩} = \text{ca } 96. \text{ Je Phrase ca } 5''$

1. Frau:

Na ti, E_ va Klo_ska Ma_ te_ ja Ru_ zom_ ber_ ku, na u_ ju.

daj_ ho sem ten o_ bed, daj u_ ju.

2. Frau:

Da_ j_ te mi li_ ter vi_ na, u_ ju.

1. Frau:

Na ti mo_ je sr_ ce ha_ lu. Šiek z raj_ ni. ce, na u_ ju.

Пример 10

Здесь тоже интонирование не ограничивается только α -противопоставлением. Исходный мотив и в ритмическом и в высотном отношениях чётко артикулирован. Тому свидетельство – высотно точные его повторения второй певицей. Забрасываемый же далеко вверх завершающий строфу зов, напротив, приблизителен. Не только эхоподобная его имитация второй женщиной, но и возвращение к нему у первой лишь устало намекают на исходную высоту. Словно и нет нужды с определённой высотой выпевать. Высотные отношения подразумеваются, но они лишь контурно намечены.

В периодических звучных зовах этого образца с очевидностью проявляет себя и β -интонационный принцип – широкие нисходящие голосовые глиссандо. В исходных скандированиях текста нетрудно усмотреть γ -мотив. Но именно α -принцип – принцип яркого регистрового контраста между зачином и зовом – объединяет их в выразительное и законченное целое.

Можно и дальше множить примеры неплачевых проявлений α -мелодического интонирования. За только что рассмотренным образцом слышатся древние песенно-обрядовые традиции – западнорусско-белорусские гукания, лесные переключки-зовы и т.д. Но и оставаясь в плачевой сфере, нетрудно выйти за пределы славянской общности. Обращусь к примерам из совсем другой многовековой песенной культуры.

В опубликованных сборниках грузинских песен доминируют плачи-ниспадания.⁸ Но это вовсе не означает, что в трагических ситуациях не звучали экспрессивные α -голошения⁹. В материалах прежних собирателей встречаются намёки на этот трудно фиксируемый и к тому же многими отлучаемый от искусства вид плачей. В одном из давних сборников сванских песен среди преобладающих нисходящих плачей есть бестекстовая запись Димитрия Аракишвили (Ахобадзе 1957, №73):

Largo

И. Т. А.

Пример 11

В упорно повторяемых октавах здесь мнится мне всё тот же α -мелодический принцип переключения регистров, и ему не противоречат ни строгая формульность ритма, ни вполне вероятная высотная определённость интонационных уровней. Впрочем, в последнем отношении нижний уровень, будучи отголоском дыхательного сброса, вероятно уступает верхнему.¹⁰

Уже были поводы заметить, что действие одного из раннемелодических принципов не исключает проявлений другого. Эти исходные принципы, продолжающие, как видим, действовать и в современных формах мелодического творчества, не столько противостоят, сколько переплетаются и дополняют друг друга. Поэтому и последовательность в их описании затруднена. Но чтобы выдержать её хотя бы в общих чертах, дополню этот раздел ещё несколькими замечаниями относительно α -мелодического интонирования.

Один нефольклорный пример. Апофеозной тирадой тенора «Поглощена смерть победой» [“*Absorpta est mors in Victoria*”, 1 Кор. 15:54] Кшиштоф Пендерецкий резюмирует напряжённые интонации своего “*Dies irae*” – оратории в память жертв Освенцима (1967):



Пример 12

Развёрнутый аналитический комментарий в данном случае, пожалуй, излишен. Почти безупречно додекафонная тема (только тон f единожды повторяется в разных октавах) расслаивается на три обобщённых высотных уровня с кульминационно превышающим a^1 и построена на контрастно-регистровых перебросах, которые являются одной из стилистических примет композиторского авангарда. (Кстати сказать, благодаря неумеренному употреблению такие перебросы превратились в своего рода «общее место» вокальной техники послешёнбергского XX века.)

Итак, α -мелодический принцип может быть прослежен на всех этапах становления мелодики. В качестве одного из всеобщих и фундаментальных он распространяет своё действие далеко за пределы архаической песенности. Развитая мелодическая культура и не стремится избегать подчёркнутого сопоставления голосовых регистров. Как правило, в ней обнаруживаются песенные жанры, которые усиленно культивируют регистровые перепады, восходящие к первичному α -интонированию.

Подкреплю свои наблюдения ещё одним неславянским примером.

В аджарском сборнике Валерия Ахобадзе (Ахобадзе 1962) значительная часть введения посвящена описанию *криманчули*, характерного компонента западно-грузинской многоголосно-хоровой фактуры. Суть приёма – бестекстовая (на одних гласных) орнаментальная вокализация высокого тенора, использующего напряжённое фальцетное звучание.

Искусство криманчули особенно ярко проявляется в антифонных песнях *надури* (*нади* – трудовая артель). Когда артель помогает одному из хозяев промотыжить его поле, она разбивается на два четырёхголосных хора. И в каждом из них – запевающем и отвечающем – основной вклад в экстатическое звучание вносит свой виртуоз-тенор – *гамкивани* (от груз. *кивили* – крик, визг)¹¹:



Пример 13

Строго сказать, приём *криманчули* используется здесь только в первых 6-7-ми тактах каждой строки, после чего *гамкивани* переходят на обычное пение. И это тотчас отражается на взаимодействии фонетического и мелодического рядов. Закономерное чередование высотно закреплённых гласных (эквивокалический принцип) сменяется типично припевными слогосочетаниями с участием согласных – *орира-орэра дила-водэла; орэра-орэра* и т.п.

В трёхвысотной орнаментации приведённых криманчули разным высотным уровням соответствует свой гласный звук: *у* – верхнему, *а* – среднему, *о* – нижнему. В таком пении, пожалуй, ярче всего и проявляет себя α -мелодическое интонирование. Каждый высотный уровень обладает своим оттенком тембра и своей фонемой, а общая мелодическая линия рождается как перебор этих темброфонем, несходство которых подчёркивается регистровым контрастом.

Что чем здесь порождено – последование гласных мелодическим рисунком или, напротив, мелодическая линия фонетическим рядом – не берусь сказать. Одно ясно – и то и другое слито органически, и именно в этом заключена специфика виртуозного и эффектного вокального приёма. Логика его возникновения, как представляется, не сложна. Он берёт начало в α -мелодической игре голосом, затем постепенно переходит от архаической высотной неопределённости в упорядоченную тонально-хоровую вертикаль и тем самым возводится в ранг высокого искусства.

Связь фонетического ряда в текстах вокальной музыки с мелодической высотностью – одна из глубинных закономерностей раннего пения. В качестве таковой она залуживает пристального исследования, выходящего за пределы отдельной культуры. Заманчивые перспективы открывает и сопоставление такого пения с инструментальными наигрышами.

Когда-то Карл Штумпф (Carl Stumpf) в разделе “Tonhöhen der Flüstervokale” («Высотность в пении шёпотом») своей известной книги “Die Sprachlaute” («Звуки языка» – Stumpf 1926, 143-147) выстроил схемы, убедительно демонстрирующие единство высотного (обертонного) и фонемного (U-O-A-Ö-Ä-Ü-E-I) рядов. Но ещё задолго до того, в XI веке Гвидо Аретинский (Guido d'Arezzo) предлагал основанный на принципе эквивокализма курьёзный метод сочинения музыки, когда высота слога определяется гласной, которая в нём содержится.¹²

* * *

Намеренная тембро-регистровая игра лежит в основе развитых традиций йодлирования, в которых порой совершенно очевидна опора на ладофункциональность гомофонно-гармонического склада. Проследим, к примеру, распределение гласных и их соотношение с высотностью в типичном образце австрийского йодлера, опубликованном в статье Петра Андрашке «Одно- и двухстрочные мелодии в немецкоязычной народной песне» (AKV 1974, 115):



Пример 14

Как и в диалогических переключках словацких женщин (пример 10), возгласное завершение (так называемый *juchezet*) основано здесь на γ -интонационном принципе. Но в основном перед нами очевидный случай α -мелодического одноголосия. Особым образом устроенный фонетический ряд (*jã* – для нижних тонов, *u* и *i* – для средних и верхних) выразительно подкрашивает мелодию, выделяя в ней подвижные внутренние «голоса»¹³.

Сходная высотно-фонетическая техника существует в пользующихся заслуженной славой и очень популярных теперь видах горлового (обертонового) пения – тибетского, монгольского, тувинского, алтайского, башкирского, африканского (пение женщин племени *xhosa* в Южной Африке) и т.д. и т.п. «Голоса» в них не чередуются, а звучат одновременно. Возникает не иллюзия сольного двухголосия, как у якутов, у которых *кылыһах*'и вроде бы сливаются в отдельную тембровую горизонталь, а реальное расслоение поющего голоса на два, а то и три одновременно звучащих разнотембровых пласта. Начну со тувинского примера в стиле *каргыраа*¹⁴ (Аксёнов 1964, 75):



Пример 15

Это своего рода торжество α -интонационного принципа – голос поющего буквально раздваивается и контрастные его регистры утверждаются в стройном совместном звучании. Причудливые фальцетные фиоритуры покоятся на прочном фундаменте глубокого бурдона, а песенные восьмисложники текстовой части сменяется подчёркнутым эквивокализмом в двойной каденции, в которой перебор гласных соответствует сменам высот (может быть, точнее – влечёт их за собой).

Здесь мы становимся свидетелями почти инструментального оперирования голосом. В этом, собственно говоря, и нет удивительного – голос всегда был и остаётся доступнейшим и едва ли не безграничным в своих возможностях музыкальным инструментом. И если уж одноголосие и многоголосие, одиночное и совместное пение оказываются сообщающимися системами с множеством переходных форм, то тем больше оснований существует для сближения вокальной и

инструментальной сфер. Не только игра на инструментах, как говорилось, есть «пение посредством инструмента» (Fritz Bose), но и человеческий голос не ограничен в своём стремлении восполнить временное или постоянное отсутствие музыкального инструментария.¹⁵

Инструментальная музыка располагает ничуть не меньшими возможностями для реализации контрастно-регистрового принципа, поскольку и в ней становление тембрового начала изначально опережает устоявшуюся высотность. Игра на разнорегистровых ударных, порой изощренно сложная в ритмическом отношении, по существу, глубоко связана с внутренним перебором голосовых регистров. Примеров сколько угодно - от африканской и латиноамериканской барабанной экзотики до изощренной среднеазиатской усильной техники. Существуют даже развёрнутые системы мнемонических слоговых формул, в которых фонетические смены отражают тембровысотные соотношения различных ударов на отдельном инструменте или в их наборе.¹⁶

В ряд соответствий голосовым α -мелодическим феноменам встают некоторые примечательные инструментальные техники – разнонациональных *jew's harps* (варганов), австралийских *didgereedoo*, удэгейских *кингулиа чикчи* и многого другого.

И в вокальной и в невокальной, и в народной музыке и вне её выразительные возможности контрастно-регистрового интонирования неисчерпаемы.

Примечания

¹ А.Н. Должанский в своих работах о классической гармонии настоятельно рекомендовал отличать этот предложенный им калькированный термин от иноязычного «интервал» (Должанский 1973, 87). Такое различие как нельзя уместнее в теории раннефольклорного пения.

² В чрезвычайно содержательной рецензии на мою работу, скромно названной «заметками», Татьяна Васильевна Чередниченко справедливо сочла, что «начать с нуля» здесь не может пониматься буквально, но означает «начать без готовой терминологии» (Чередниченко 1987, 97). Вообще, в глубокой этой статье, далеко выходящей за рецензионные рамки, решительно утверждается необходимость «вписания» архаических интонаций в жизненно-культурный контекст. Беда только, что контекст этот чрезвычайно трудно воссоздать. Лестно, тем не менее, что книга моя удостоилась двух глубоких и быстрых критических откликов. Я имею в виду выразительный дуплет – опубликованные в одном и том же номере журнала «Советская музыка» статьи "Генезис интонации: новый подход" (Т.Чередниченко) и "Если история есть развитие..." (Кондратьев 1987).

³ Помимо «Проблем формирования лада» (Алексеев 1976, 7-8, 178-182) о кылысах и сложностях их фиксации см.: Алексеев, Николаева 1881, 15-17. Кылысахный приём продуктивно рассмотрен в концепции Владимира Владимировича Мазепуса, разработавшего артикуляционно-тембровую систематизацию народного пения, включая сибирское архаическое (Мазепус 1998). Специальное внимание нотной записи кылысахов и кылысахоподобных моментов в пении сибирских народов уделено Ю.И. Шейкиным. В приложении к его фундаментальному исследованию народной музыки Сибири приведена подробная таблица нотных знаков и обозначений, в том числе и для фальцетных призывов (Шейкин 2002, 504-507). Об аналогичных якутским долганским кылысахам см.: Алексеева 2005, 293.

⁴ Толоки и дожинки – традиционные проявления трудовой кооперации в крестьянском быту. Артель односельчан помогает одному из хозяев убрать урожай. По окончании работ хозяин в знак благодарности выставляет угощение. Как нельзя более уместны здесь шутки и песенки, задорные или корительные, если угощения недостаточны.

⁵ Как известно, мощная «Новая фольклорная волна» прокатилась по республикам Советского Союза в 1960-70 годы.

⁶ Кстати, альфа-фальцетность в петушином крике и в голосах многих других птиц и животных, а также в их речевых и певческих имитациях – увлекательная тема для совместного с лингвистами исследования. Зависимость от фонетического строя языков здесь велика и результаты имитирования, как известно, широко варьируются в различных традициях. Подобные разыскания – в духе превосходного раздела о пении диких сибирских птиц в упомянутой работе Юрия Шейкина (Шейкин 2002, 203-235) – были бы, как мне кажется, не менее показательны.

- ⁷ В последующем нотном тексте (мною опущенном) усматривается тенденция лишь к незначительному понижению нижнего опорного уровня.
- ⁸ Во время экспедиции 1977 года мне довелось слышать никнушие напевы-формулы *тирили* (от грузинского – «плач»), женских поминальных причитаний, которые при восходе солнца доносились с небольшого кладбища в самом центре сванского городка Местия. Их устойчивая звукоязычная структура была на удивление близка оплакиваниям покойника, которые за три года до этого также методом «скрытой камеры» я записывал в Адыгее. В обоих случаях напевы звучали в непривычном для стороннего слуха «мажорном» (!) пентахорде, обнажая глубинные этногенетические связи соответствующих музыкальных культур.
- ⁹ В том же Местия нас с Нателой Сванидзе поразило всеобщее голошение по только что привезённому односельчанину, погибшему вдали от родины. Сверхширокие межрегистровые срывы сливались в душераздирающую разнотембровую вертикаль. Записывать на магнитофон в данном случае мы сочли неэтичным.
- ¹⁰ «Сбросовая» версия косвенно подкрепляется свидетельством Иосифа Жордания, который в 1985 году в верхнесванском селе Накра наблюдал, как несколько мужчин, стоя лицом к Востоку и по традиции держа хлеб в поднятых руках, что-то произносили в унисон. И хотя это было не пение, а коллективная декламация, в конце фраз слышался октавный дыхательный сброс. По мнению Иосифа, вполне возможно, что в напеве, записанном Аракишвили, было нечто подобное, а не полнокровно вокализируемые октавы.
- ¹¹ Песня «Была я девица дворянка» (Ахобадзе 1961, 207-208). Надо заметить, что, конечно, никакая нотная запись, даже самая совершенная, не способна передать и доли впечатления от неумолимо нарастающего антифонного звучания надури. Вместе с постепенно ускоряющимся темпом (и радостной работы, и песни), оно приводит «противоборствующих в гармонии» певцов-работников к своего рода катарзису в момент, когда они встречаются посреди поля.
- ¹² В иллюстрирующем этот приём отрывке из мессы за гласными *a – e – u – o – u* закрепляются пять звуков мажорного звукоряда: *c – d – e – f – g* (Gvidonis Aretini. MICROLOGVS. Nijmegen, Netherlands: American Institute of Musicology, 1955). По этому поводу см. соображения Ю.М. Холорпова в «Музыкальной энциклопедии» (М., 1976, т. 3, кол. 526). Ларс Ульрих Абрахам и Карл Дальхауз (Abraham, Dahlhaus 1972) называют такой метод сочинения «больше педагогическим, чем композиторским». Однако, именно этот метод находит своё продолжение в доведённой до логического конца серийной технике.
- ¹³ Начиная с середины XVI века йодль, прежде всего альпийский, привлекал внимание учёных музыкантов. Литература о нём накоплена обширная. Списки главных источников приведены в работах Макса Баумана и Барта Плантенги (Baumann 1975, Plantenga 2004). Подзаголовок второй из них (The Secret History of Yodeling around the World) свидетельствует, что отныне европейский йодль поставлен в широкий круг подобных явлений в разных культурах – от Азии и Африки до Америки и Австралии.
- ¹⁴ Во времена Аксёнова считалось, что в Туве существуют четыре стиля горлового пения – *хомей, сыгыт, каргыраа* и *борбоннадыр*. С тех пор регулярно становились известны всё новые разновидности. Похоже, их ряд и сегодня остаётся открытым (Alekseev, Kyrgyz, Levin 1990; Levin 2006. См. также: Levin, Edgerton 1999).
- ¹⁵ Русские частушки «под язык», утвердившиеся в качестве самостоятельной разновидности чрезвычайно популярного жанра – одно из подтверждений этому.
- ¹⁶ У узбеков и таджиков, например, овладение усулями – типовыми ритмическими формулами дойр – основывается на оперировании слогами *бум (гун)* и *бак (так)*. Фонетическое противопоставление низкого и высокого звуков при этом очевидно (см.: Кароматов 1972, 9-13). Изошрённая система слоговых мнемонических формул для коми-пермяцких флейт Пана убедительно вскрыта в диссертации и книге Надежды Жулановой (Жуланова 2003, 2008).

Преамбула

